

SAMUEL BECKETT

**TROIS
DIALOGUES**



LES ÉDITIONS DE MINUIT

SAMUEL BECKETT

TROIS DIALOGUES

Traduit de l'anglais en partie par l'Auteur,
en partie par Edith Fournier



LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 1998 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour l'édition papier

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour la présente édition électronique

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN 9782707325785

Titre original : *Three Dialogues*

Première parution in : *Transition Forty-Nine*, 5 (Paris, décembre 1949).

Réédition in : *Proust and Three Dialogues* (John Calder, Londres 1965).

La traduction par l'Auteur du dialogue n° III à propos de Bram van Velde a été publiée dans le catalogue d'une exposition consacrée à celui-ci à la Galerie Michel Warren (Paris, 7 mai — 1^{er} juin 1957). Cette traduction du dialogue n° III a été rééditée dans un ouvrage collectif intitulé *Bram van Velde* (Le Musée de Poche, Georges Fall, éditeur, Paris, 1958) puis dans un ouvrage collectif intitulé *Georges Duthuit* (Flammarion, 1976).

La traduction par Edith Fournier du dialogue n° I à propos de Tal-Coat a été publiée dans le catalogue d'une exposition consacrée à celui-ci à la Galerie d'Art, Espace 13 *Pierre Tal-Coat, Les années Provence* (Aix-en-Provence 11 octobre – 22 décembre 1996).

La revue Transition, publiée à Paris en langue anglaise, avait été créée à la fin des années vingt par Eugene Jolas, qui fut un ami de James Joyce. Samuel Beckett y a d'abord contribué de 1929 à 1938 avec quelques textes et plusieurs poèmes. Après la guerre, la direction de la revue (dont le titre acquiert alors une majuscule) est reprise fin 1947 par le gendre d'Henri Matisse, Georges Duthuit, critique et historien d'art. Tout en maintenant le caractère littéraire de cette revue – y contribuent, entre autres, Sartre, Georges Bataille, René Char, Breton, Eluard, Max-Pol Fouchet –, Georges Duthuit y ménage une part grandissante aux beaux-arts. Il réunit autour de lui de nombreux artistes – parmi lesquels Nicolas de Staël, Riopelle, Giacometti, Masson, Tal-Coat, Bram van Velde – qui participent souvent en groupe à de longues discussions fort animées, dont la teneur vient ensuite enrichir le contenu de la revue.

Samuel Beckett contribue alors à Transition en traduisant en anglais de nombreux articles, dont certaines études de Georges Duthuit sur Vuillard et sur les Fauvistes, et en donnant dès 1948 trois de ses poèmes. S'il assiste souvent aux discussions du groupe des artistes auxquels se joignent des écrivains, il n'aime guère y prendre directement part. C'est davantage dans une correspondance suivie et au cours de conversations en tête à tête qu'il se livre avec Georges Duthuit à un échange d'idées – parfois conciliables, souvent diamétralement opposées –, sur l'art en général et la peinture en particulier. Georges Duthuit suggère alors que Samuel Beckett évoque la quintessence de leurs conversations dans un article à paraître dans Transition Forty-Nine 5 (décembre 1949).

Samuel Beckett adopte la forme du dialogue mais, bien entendu, il ne s'agit en rien d'une transcription verbatim et, de fait, Georges Duthuit n'a pas du tout collaboré à la rédaction des Trois dialogues. À leur propos, Samuel Beckett confiait à Raymond Federman : « Je ne pense pas qu'il les ait approuvés ; ils reflètent seulement, très librement, les nombreuses conversations que nous avons eues à l'époque à propos des peintres et de la peinture. »

Ils reflètent aussi, peut-être surtout, la conception que Samuel Beckett s'était forgée de l'écriture et de son art en tant qu'écrivain.

*E.F.
janvier 1998*

I

TAL-COAT

B. – L'objet total, parties manquantes incluses, et non l'objet partiel. Question de degré.

D. – Plus encore. Vaincue, la tyrannie de la retenue. L'univers : un flux de mouvements qui participent de la durée vivante, celle de l'effort, de la création, de la libération, du tableau, du peintre. Restitué, reproduit, l'instant fugace de la sensation, avec pour contexte le continuum que celle-ci a nourri.

B. – En tout cas, un élan vers une expression plus adéquate de l'expérience sensible, telle qu'elle se révèle à la vigilante cénesthésie. Que l'on parvienne à ce résultat par la soumission ou par la domination, la nature y gagne.

D. – Mais ce que notre peintre découvre, organise, transmet, ne se trouve pas dans la nature. Quel lien entre l'un de ces tableaux et un paysage vu à une certaine époque, une certaine saison, une certaine heure ? Ne sommes-nous pas dans un domaine totalement différent ?

B. – Tel le plus naïf des réalistes, par *nature* j'entends ici un composé constitué du percevant et du perçu, non pas un élément d'information, une expérience. Ce que j'essaye seulement de suggérer, c'est que l'intention et l'exécution de cette peinture sont fondamentalement celles de la peinture antérieure s'évertuant à étendre l'énoncé d'un compromis.

D. – Vous ne tenez pas compte de l'immense différence entre la signification de la perception pour Tal-Coat et sa signification pour la grande majorité de ses prédécesseurs qui, en tant qu'artistes, appréhendent le monde avec la même servilité utilitaire que dans un embarras de la circulation et qui figment le résultat avec un zest de géométrie euclidienne. La perception globale de Tal-Coat est désintéressée, elle ne se voue ni à la vérité ni à la beauté, ces tyrannies jumelles de la nature. Je vois bien le compromis dans la peinture du passé mais pas celui que vous déplorez chez le Matisse d'une certaine période et chez le Tal-Coat d'aujourd'hui.

B. – Je ne déplore pas. Je conviens que le Matisse en question, tout comme les orgies franciscaines de Tal-Coat, ont une valeur prodigieuse, mais une valeur apparentée à celles qui se sont déjà amoncelées. Ce dont il nous faut tenir compte, dans le cas des peintres italiens, ce n'est pas du fait qu'ils

observaient le monde avec des regards de promoteurs immobiliers, simple moyen comme un autre, mais qu'ils ne s'éloignèrent jamais du champ du possible, quelque extension qu'ils lui aient conférée. La seule chose que ces révolutionnaires, Matisse et Tal-Coat, sont venus perturber, c'est un certain ordre dans le domaine du possible.

D. – Quel autre domaine peut-il y avoir pour le créateur ?

B. – Logiquement, aucun. Pourtant, je parle d'un art qui s'en détourne avec dégoût, las de ses maigres exploits, las de prétendre pouvoir, las de pouvoir, las d'accomplir un tantinet mieux la même sempiternelle chose, las de faire quelques petits pas de plus sur une route morne.

D. – Et qui préfère quoi ?

B. – L'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer.

D. – Mais c'est là un point de vue violemment extrême et personnel, qui ne nous aide en rien au sujet de Tal-Coat.

B. –

D. – Cela suffit peut-être pour aujourd'hui.

Traduit de l'anglais par Edith Fournier

II

MASSON

B. – À la recherche de la différence plutôt que d'en être la proie. Le tourment de celui qui n'a pas d'adversaire.

D. – Voilà peut-être pourquoi aujourd'hui il parle si souvent de peindre le vide dans un état de crainte et de tremblement. Il fut un temps où sa préoccupation principale était la création d'une mythologie ; puis ce fut l'homme non pas seulement au sein de l'univers mais aussi de la société ; et maintenant... « Faire en soi le vide, condition première, selon l'esthétique chinoise, de l'acte de peindre. »¹ Il semble donc, de fait, que Masson éprouve plus douloureusement que tout autre peintre contemporain la nécessité de jeter l'ancre, c'est-à-dire d'établir les données du problème à résoudre, LE problème, enfin.

B. – Bien que je ne sois guère au courant des problèmes qu'il s'est posés dans le passé et qui, du fait même qu'il ait pu les résoudre ou pour toute autre raison, ont perdu à ses yeux leur légitimité, je sens leur présence à peu de distance derrière ces toiles toutes voilées de consternation, balafrees d'une compétence qui doit lui être des plus pénibles. Deux vieilles maladies que l'on devrait sans aucun doute prendre en compte séparément : la maladie de vouloir savoir ce qu'il faut accomplir et la maladie de vouloir être capable de l'accomplir.

D. – Mais le dessein que Masson déclare aujourd'hui ouvertement est de réduire ces maladies, comme vous les nommez, à néant. Il aspire à se libérer de la servitude de l'espace afin : « que l'œil s'ébroue librement parmi ces champs affranchis de cendres immuables, enfin multipliés, dans une incessante création. » Et, tout à la fois, il exige la réhabilitation du « vaporeux ». Voilà qui peut paraître étrange chez cet homme dont le tempérament est plus enclin à l'igné qu'à l'humide. Vous allez bien entendu me rétorquer que c'est la même chose qu'auparavant, la même quête d'un secours qui viendrait de l'extérieur. Opaque ou transparent, l'objet demeure souverain. Mais comment Masson peut-il être tenu de peindre le vide ?

B. – Il n'y est pas tenu. À quoi bon passer d'une position intenable à une autre, à quoi bon chercher à se justifier toujours sur le même plan ? Nous

avons là un artiste qui semble littéralement empalé sur le dilemme féroce de l'expression. Pourtant, il gigote encore. Le vide dont il parle, c'est peut-être tout simplement l'oblitération d'une présence insoutenable, insoutenable parce qu'on ne peut ni la séduire ni la prendre de force. Si cette angoisse de l'impuissance n'est jamais exprimée comme telle, pour elle-même et pour ce qu'elle vaut – même si on admet peut-être parfois qu'elle sert de piment à l'« exploit » qu'elle a compromis – , c'est sans aucun doute, entre autres raisons, parce qu'elle semble contenir en elle-même l'impossibilité de toute énonciation. Encore une de ces attitudes excessivement logiques. En tout cas il n'est guère possible de la confondre avec le vide.

D. – Masson parle beaucoup de la transparence – « un grand jeu d'ouvertures, de circulations, de pénétrations inconnues »² – où s'ébrouer à son aise en toute liberté. Sans répudier les objets, détestables ou délicieux, qui sont notre pain, notre vin et notre poison quotidiens, il cherche à créer une brèche dans leurs cloisonnements pour accéder à cette continuité de l'être, absente de notre expérience ordinaire de la vie. En cela il s'approche de Matisse (celui de la première période, il va sans dire) et de Tal-Coat mais à cette différence près, laquelle est d'importance, que Masson se voit contraint de lutter contre ses propres capacités techniques dont la richesse, la précision, la densité et l'équilibre tiennent du grand style classique. Ou bien devrais-je plutôt dire : qui en possède l'esprit, car, lorsque l'occasion l'exigeait, il s'est montré capable d'une grande diversité technique.

B. – Ce que vous dites là met assurément en lumière le dilemme tragique auquel cet artiste est confronté. Permettez-moi de souligner l'intérêt qu'il porte aux commodités que procurent l'aisance et la liberté. *Les étoiles sont assurément superbes*, comme le remarquait Freud en lisant chez Kant la preuve cosmologique de l'existence de Dieu. Compte tenu de ce qui le préoccupe ainsi, il me semble impossible qu'il puisse jamais accomplir quoi que ce soit qui diffère de ce que les meilleurs – lui-même y compris – ont déjà accompli. Et sans doute est-il même futile de suggérer qu'il souhaite y parvenir. Des propos extrêmement intelligents qu'il tient sur l'espace, il se dégage le même souffle d'appropriation que l'on trouve dans les carnets de Léonard de Vinci qui, lorsqu'il parle de *disfazione*³, sait qu'en ce qui le concerne il n'en perdra pas une miette. Pardonnez-moi donc si, comme lorsque nous évoquions un Tal-Coat si différent, je me réfugie dans mon rêve d'un art qui n'éprouverait aucun ressentiment à l'égard de sa propre indigence insurmontable et qui serait trop fier pour s'adonner à cette farce du donnant, donnant.

D. – Masson lui-même, ayant noté que la perspective occidentale n'est rien d'autre qu'une série de pièges destinés à la capture des objets, déclare que leur possession ne l'intéresse pas. Il félicite Bonnard : « Espace possessif, heureusement transgressé par Bonnard dans ses œuvres dernières, échappant aux cadastres et aux limites, atteignant le lieu où toute possession se dissout. » Je reconnais qu'il y a un abîme entre Bonnard et la peinture appauvrie, « d'une stérilité authentique, incapable de toute image quelle qu'elle soit », à laquelle vous aspirez et vers laquelle, qui sait, Masson tend peut-être inconsciemment. Mais sommes-nous vraiment obligés de déplorer un art qui admet « ... ces choses et ces créatures du printemps, resplendissantes de désir et d'affirmation [...], éphémères sans doute, mais immortelles dans leur rebondissement »⁴, non pour en bénéficier ni pour en jouir mais afin que puisse se pérenniser ce qui dans l'univers est tolérable et radieux ? Faut-il vraiment que nous déplorions une peinture qui, baignés que nous sommes dans les éléments temporels fugaces qui nous emportent au loin, nous ramène à une temporalité qui perdure et enrichit ?

B. – (*Sort en pleurant à chaudes larmes*).

Traduit de l'anglais par Edith Fournier

1. Les citations de Masson que Samuel Beckett a traduites en anglais sont tirées d'un article d'André Masson : « Divagations sur l'espace », paru dans *Les Temps modernes*, (1949). Cet article a été repris dans un recueil des écrits d'André Masson intitulé *Le plaisir de peindre* (La Diane française, Nice 1950, collection Histoire des Idées), dont il constitue l'un des chapitres (pages 147 à 153).

2. « Un espace bien compris comporte un grand jeu d'ouvertures, de circulations, de pénétrations inconnues au peintre qui considère l'objet comme un ornement de l'espace » (p. 151).

3. En français : « déhiscence ».

4. Masson (page 153) cite ici D.H. Lawrence : « Elles s'avançaient, ces choses et ces créatures du printemps, resplendissantes de désir et d'affirmation. Elles venaient comme les franges de l'écume, jaillies du flot bleu de l'invisible désir, jaillies du vaste et invisible océan de force et elles arrivaient palpables et colorées ; éphémères sans doute, mais immortelles dans leur rebondissement. »

III

BRAM VAN VELDE

D. – Vous parliez d'un art différent de tout art pratiqué jusqu'à ce jour. C'est à Bram van Velde, n'est-ce pas, que vous songiez, en faisant cette distinction radicale ?

B. – Oui. Je crois qu'il est le premier à accepter une certaine situation et à consentir à un certain acte.

D. – Serait-ce trop vous demander que d'énoncer, encore une fois, et aussi simplement que possible, la situation et l'acte que vous pensez être les siens ?

B. – La situation est celle de l'homme sans pouvoir qui ne peut agir, en l'occurrence ne peut peindre, alors qu'il est obligé de peindre. L'acte est celui de l'homme qui, sans pouvoir, incapable d'agir, cependant agit, en l'occurrence peint, parce qu'il est obligé de peindre.

D. – Pourquoi est-il obligé de peindre ?

B. – Je ne sais pas.

D. – Pourquoi est-il incapable de peindre ?

B. – Parce qu'il n'y a pas de quoi peindre, ni avec quoi.

D. – Et il en résulte, selon vous, un art d'un ordre nouveau ?

B. – Parmi ceux que nous appelons les grands artistes, je n'en vois aucun dont les possibilités d'expression, les siennes propres, celles de son art, celles de l'humanité, ne soient la préoccupation dominante. Le domaine du créateur est le domaine du faisable – c'est sur ce postulat que toute peinture repose. Le beaucoup à exprimer, le peu à exprimer, le pouvoir d'exprimer beaucoup, le pouvoir d'exprimer peu, se confondent dans un seul et même souci, celui d'exprimer autant que possible, ou aussi véridiquement que possible, ou aussi bellement que possible, selon ses moyens ce qui...

D. – Un moment. Dois-je entendre par là que la peinture de Bram van Velde est inexpressive ?

B. (*quinze jours plus tard*) – Oui.

D. – Est-ce que vous saisissez l'absurdité de ce que vous avancez là ?

B. – Je l'espère.

D. – Ce que vous dites revient à ceci : la forme d'expression connue sous le nom de peinture, puisque pour des raisons obscures nous sommes obligés de

parler peinture, a dû attendre Bram van Velde pour voir se dissiper le malentendu à l'ombre duquel elle avait si longtemps et si courageusement peiné, à savoir que sa fonction était d'exprimer au moyen de pigments.

B. – D'autres ont senti que l'art n'est pas nécessairement expression. Mais tant d'efforts prodigués pour rendre l'art indépendant de son occasion¹ n'ont réussi qu'à élargir son répertoire. En Bram van Velde j'aime à voir le premier dont la peinture soit dépourvue, libérée si vous préférez, de toute occasion, tant idéale que matérielle, le premier dont les mains ne soient pas liées par la certitude qu'exprimer est un acte impossible.

D. – Mais ne pourrait-on avancer, même en admettant cette théorie fantastique, que l'occasion de sa peinture est le dilemme même où il se trouve et que sa peinture exprime l'impossibilité d'exprimer ?

B. – On ne saurait trouver méthode plus ingénieuse pour le ramener sain et sauf dans le giron de saint Luc. Mais soyons, pour une fois, assez inconscients pour ne pas battre en retraite. Tous l'ont fait, sagement, devant l'ultime dénuement, pour s'en retourner à la simple misère où de vertueuses mères dans le besoin peuvent voler du pain rassis pour leur marmaille affamée. Il y a plus qu'une différence de degré entre être à court, à court du monde, à court de soi-même, et manquer totalement de ces estimées commodités. L'un est un dilemme, l'autre pas.

D. – Voyons, mon cher ami, dites-nous quelque chose qui se tienne, et puis allez-vous-en. Essayez de ne pas oublier que ce n'est pas de vous que nous parlons, ni du soufite Al-Hagg, mais d'un certain Hollandais nommé Bram van Velde, jusqu'à présent qualifié par erreur d'*artiste peintre*².

B. – La chose que je n'arrive pas à dire, on peut ne pas y arriver de bien des manières. Parmi les deux ou trois cents que vous me connaissez, la pathétique antithèse possession-pénurie n'a peut-être pas été la plus oiseuse. Mais nous commençons, n'est-ce pas, à nous en lasser. Le fait de savoir que l'art a toujours été bourgeois est en définitive de peu d'intérêt. L'analyse du rapport entre l'artiste et ses occasions, rapport toujours tenu pour indispensable, ne semble pas non plus avoir été très féconde, peut-être parce qu'elle s'est égarée dans des dissertations sur la nature de ces occasions. Il est évident que pour l'artiste obsédé par la vocation d'exprimer, il n'est rien qui ne soit voué à devenir occasion, jusques et y compris le manque d'occasion et les orgies autogénétiques d'un immatérialisme à la Kandinsky. Il n'y a pas de peinture plus pléthorique que celle de Mondrian. Mais si l'occasion, en tant que terme de rapport, se présente comme une variable, l'artiste, qui est l'autre terme, ne

l'est guère moins, affolé dans la garenne de ses modes et attitudes. Les objections à cette vue dualiste du processus créateur ne sont pas convaincantes. Survivent à tous les assauts : d'une part l'aliment, depuis l'assiette de fruits jusqu'aux basses mathématiques et larmes sur soi-même versées, et de l'autre la manière de s'en régaler. Laissons-les et retenons seulement la précarité de plus en plus croissante du rapport lui-même, comme enténébré toujours davantage par notre sentiment de son invalidité, de son insuffisance et de l'acharnement qu'il met à exister aux dépens de tout ce qu'il exclut, de tout ce à quoi il nous rend aveugles. L'histoire de la peinture – nous y revoilà – est l'histoire de ses tentatives d'échapper à ce sentiment d'échec au moyen de rapports plus authentiques, plus larges, moins exclusifs entre celui qui figure et ce qui est figuré, en une sorte de tropisme vers une lumière sur la nature de laquelle les opinions les plus éclairées continuent à différer, et avec une espèce de terreur pythagoricienne, comme si l'irrationalité de π était un outrage à la divinité, sans parler de sa créature. J'estime que Bram van Velde est le premier à s'être départi de cet automatisme esthétisé, le premier à se soumettre entièrement à cette incoercible absence de rapport que lui vaut l'absence de termes ou, si vous préférez, la présence de termes inaccessibles, le premier à admettre qu'être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion, arts et métiers, ménage bien tenu, vivre. Je n'ignore pas qu'il ne nous manque plus maintenant, pour amener cette horrible affaire à une conclusion acceptable, que de faire de cette soumission, de cette acceptation, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de rapport, et de cet acte impossible et nécessaire un acte expressif, ne serait-ce que de soi-même, de son impossibilité, de sa nécessité. Et, ne pouvant aller jusque là, je sais que je me place, et avec moi peut-être un innocent, dans ce qu'on appelle encore, si je ne me trompe, une situation peu enviable, familière aux psychiatres. Qu'est-ce en effet que cette surface colorée qui n'était pas là avant ? Je ne sais pas, n'ayant jamais rien vu de pareil. Cela semble sans rapport avec l'art, en tout cas si mes souvenirs de l'art sont exacts.

Traduit et adapté de l'anglais par l'Auteur.

1. Note de l'Auteur [introduite au moment où il a effectué sa traduction] Occasion : l'ensemble d'antécédents dont le tableau se veut le conséquent.

2. En français dans le texte.

Cette édition électronique du livre *Trois dialogues* de Samuel Beckett a été réalisée le 27 septembre 2012
par les Éditions de Minuit à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN 9782707316400, n° d'édition 5165, n° d'imprimeur 114659, dépôt légal février 2012).

Le format ePub a été préparé par ePage.
www.epagine.fr

ISBN 9782707325785